

## Aspectos de la técnica narrativa en *Hard Times* de Charles Dickens

Resumen de la [Tesis de Licenciatura del mismo título](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/hardtimes.html), defendida en la Universidad de Zaragoza, Departamento de Lengua y Literatura Inglesa, en septiembre de 1984. Este texto apareció en el volumen *Resúmenes de tesis de licenciatura: Curso 83-84* (Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986): 339-344. Edición electrónica, 2009:  
[http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/hardtimes.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/hardtimes.html)

Autor: [José Ángel García Landa](#)

Director: D<sup>a</sup> Susana Onega Jaén

Tribunal calificador: D<sup>a</sup> Carmen Olivares (Presidente), D<sup>a</sup> Susana Onega (Secretario), D. José Luis Otal (Vocal).

Calificación: Sobresaliente "cum laude"

### Abstract:

*Aspects of the Narrative Technique in Hard Times* is a practical exercise of literary analysis in the line of French structuralist criticism. Our aim is to study narrative resources: our concern is with the space between plot and characterization on one hand and the actual text on the other. The way narrative categories (time, point of view, voice) act on the story is exemplified in a Victorian novel; they are shown to make up a specific system used by the author to control the reader's perception of the story and of its ultimate meaning. Along with the practical study of the book a parallel study of the method is to be found in which development or specification has been made

whenever necessary.

---

*Aspectos de la técnica narrativa en Hard Times* es un ejercicio práctico de análisis del relato en la línea del estructuralismo francés. Nuestro objetivo ha sido el estudio del espacio comprendido entre el argumento y la caracterización por una parte, y la superficie textual por otra. En una novela victoriana ejemplificamos cómo las distintas categorías que actúan sobre la historia (las distorsiones temporales, el punto de vista, la voz) mediatizan la percepción que de ella tenemos y constituyen un sistema particular que orienta el significado de la historia de acuerdo con la intencionalidad del autor. Al estudio práctico de la obra se une una reflexión sobre el método seguido y, en su caso, una concretización o ampliación del mismo.

---

Es *Hard Times* una de las obras de Charles Dickens que más polémica han suscitado. Críticos de talla han visto en ella desde un panfleto bastante tosco en su presentación hasta una profunda parábola sobre la civilización de su época, expresada en un lenguaje sugestivo e innovador.

Con esta obra de madurez, Dickens pretende superar el tipo de crítica social que había aparecido hasta entonces de forma intermitente en sus novelas. La crítica social es ahora el núcleo e intención del libro; *Hard Times* es una novela de tesis, en la que se toma partido en contra de ciertas doctrinas y actitudes prominentes en el pensamiento burgués de la Inglaterra victoriana, epitomizadas en el Utilitarismo de Bentham y Mill. Con esta "fábula moral" (Leavis, 1948) Dickens quiere mostrar las limitaciones e insuficiencia del concepto utilitarista de la naturaleza humana, atacar la mecanización y comercialización de las relaciones que, a su juicio, deshumanizan al capitalismo. El argumento se desarrolla en el terreno educativo (la

familia Gradgrind) y en el industrial (los obreros Stephen Blackpool y Rachael); el principal nexo entre las dos historias es la figura de Bounderby, patrón de Stephen y marido de Louisa Gradgrind. Las teorías utilitaristas de Bounderby y Thomas Gradgrind resultan ser perniciosas en su aplicación, pues ignoran el lado moral y afectivo del ser humano.

Este planteamiento y el tono del desarrollo fueron denunciados desde un principio por la crítica como unilaterales y caricaturescos. La postura de Dickens se ha interpretado alternativamente como reaccionaria o como progresista, y su singularidad ha provocado un extenso debate en torno a la ideología de la obra. Sólo más recientemente, a mediados de este siglo [XX], ha empezado *Hard Times* a llamar la atención por su estilo, la presentación simbólica de sus valores. Gran parte de la crítica considera a *Hard Times* una obra maestra, y un hito fundamental en la evolución de la escritura dickensiana.

Tras un examen de la evolución de las actitudes críticas hacia la obra, observamos que se han descuidado los aspectos más propiamente literarios. Incluso aquellos que se han tratado lo han sido en general de una manera excesivamente impresionista y fragmentaria. Los estudios se han centrado sobre la imagería y las "actitudes morales" del mundo novelesco. Nuestro objetivo ha sido emprender de un modo sistemático el estudio del área olvidada por la crítica, el espacio literario que media entre la filosofía de la obra o el desarrollo argumental por una parte y el texto mismo por otra. Entendemos por "aspectos de la técnica narrativa" el estudio de la temporalidad del relato, el punto de vista y la voz narrativa. Hemos seguido modelos de análisis desarrollados por el estructuralismo francés; nos remitimos especialmente a las obras de Gérard Genette (1972, 1970), Tzvetan Todorov (1970, 1975) y Mieke Bal (1977). Nuestro objetivo no es demostrar una tesis, sino ver el uso específico que se hace en *Hard Times* de ciertos recursos narrativos, descubrir las idiosincrasias estilísticas de la obra. La relación entre la obra y el método es recíproca, pues si el último nos permite una comprensión global del relato como sistema, cada obra particular suele presentar peculiaridades que nos obligarán a refinar o

desarrollar las categorías que las analicen.

*Hard Times* es una obra previa al modernismo literario y al afán de experimentación del siglo XX: las categorías narrativas tendrán un juego en cierto modo "natural". Pero a la vez es una novela que ha sido considerada progresista en el uso de su lenguaje. Un estudio de este tipo ha de ser la base para determinar cuál es la relación entre modernidad y tradición que se da en esta obra y, más generalmente, en la novelística de Dickens.

Comenzamos con un estudio de la temporalidad del relato como signo de la temporalidad de la historia. El tiempo de una misma historia narrada puede ser presentado en varios relatos hipotéticos con diversas alteraciones en cuanto al *orden* de los acontecimientos, la *duración* de esos acontecimientos relatados con relación a la de la historia, o la *frecuencia* con que los de la historia se ven recogidos en el relato. En *Hard Times* predomina la linealidad. Las alteraciones de orden son escasas, pero altamente significativas. Establecemos la distinción entre alteraciones y pseudo-alteraciones, y observamos cómo estas últimas, las que se derivan de los parlamentos de los personajes (frente a las auténticas alteraciones, introducidas por el discurso del narrador) obedecen sistemáticamente a las necesidades de la caracterización. Mostramos cómo la regularidad que se observa en las anacronías del relato aparece como un factor de unidad, y realza la intencionalidad de la obra. En cuanto a *duración*, definimos el ritmo de *Hard Times* como una alternancia de elipsis y escena; la narración está comparativamente limitada, y la pausa suele evitar ser obstrusiva, al situarse tras las elipsis importantes, llenando los huecos de la diégesis con material procedente del discurso del narrador, una mutua complementación de los niveles ya señalada por Genette (1972, p. 189). El resultado es una gran rapidez en la marcha de la historia, un efecto realzado aún más por la brevedad de la novela, excepcional en la producción de Dickens.

La *frecuencia* narrativa es la tradicional; predomina absolutamente el relato *singulativo* (cada hecho de la historia es narrado una sola vez) sobre el *repetitivo* (cada hecho de la historia se narra varias veces) y el *iterativo* (varios hechos similares de la historia se narran una sola vez, como un conjunto). El relato repetitivo no aparece prácticamente, y de allí parte de la agilidad que observábamos. El iterativo está limitado por sus escasas posibilidades de uso escénico en una obra en la que predomina la escena. Se encuentran, sin embargo, varios ejemplos de relato *pseudo-iterativo*, modalidad en la cual un hecho particular sirve como símbolo o generalización de otros hechos comparables. Es de notar que el pseudo-iterativo se presta más a su uso en escena. El empleo que de él hace Dickens es predominantemente humorístico. Si Dickens no usa más el iterativo es porque prefiere explotar las posibilidades cómicas de sus personajes. Los gestos repetidos de los personajes podrían fácilmente englobarse en una sola mención iterativa, pero el autor prefiere mostrarnos al personaje en acción repitiéndolos una y otra vez (siempre con sutiles variaciones). En este compromiso entre la sorpresa y la repetición se basa el humorismo de la caracterización dickensiana. El mismo carácter caricaturesco de los personajes produce un efecto similar al del iterativo: una vez hemos comprendido el proceso de caracterización, basta un gesto de un personaje para intuir toda una serie de gestos anteriores y subsiguientes.

En el estudio del punto de vista seguimos a Genette (1972, pp. 203-225) y a Bal (1977, pp. 21-58), considerando separadamente el punto de vista propiamente dicho (la selección de información, o focalización) y la voz narrativa. La "visión" del texto no tiene por qué estar orientada por el narrador; un personaje puede actuar como focalizador, como ya quería dar a entender James cuando hablaba de personajes "reflectores". La crítica anglosajona a partir de Henry James ya comprende la separación de los dos conceptos, pero la terminología lleva a confusiones.

En la época de Dickens, en todo caso, todavía no se había formado el concepto moderno de

punto de vista, y el uso que se haga de la focalización en sus novelas será inconsciente, intuitivo. Quizá por ello, aún más revelador de las actitudes del autor hacia la obra.

Mostramos cómo el término "narrador omnisciente" supone una simplificación excesiva de las técnicas utilizadas en una novela victoriana como *Hard Times*. La "omnisciencia" será en todo caso una característica del focalizador, y no del narrador; la coincidencia de ambos no tiene por qué darse constantemente. Y este término no nos dice nada acerca de la especificidad de la obra, la manera en que utiliza las categorías de voz y focalización para narrar su historia particular. Es preferible sustituirlo por una descripción del uso que se hace de la focalización para narrar su historia particular. Es preferible sustituirlo por una descripción del uso que se hace de la focalización, atendiendo a varios criterios: nivel narrativo del focalizador, posibilidad y frecuencia de cambios de nivel en la focalización, la extensión de la misma a unos personajes y otros, el carácter del focalizado... (Todorov 1975, pp. 65-74; Bal 1977, pp. 37-39). En *Hard Times*, hay un narrador-focalizador cuya penetración en los distintos personajes varía. Así por ejemplo se nos ofrecen los pensamientos y sentimientos de Stephen Blackpool, Harthouse o Mrs. Sparsit, pero no los de Louisa o Gradgrind. La focalización puede pasar a los personajes, y los cambios de nivel de focalización son significativos porque, como observa Booth (1961, p. 308) son determinantes a la hora de hacer a un personaje atractivo para el lector. Un personaje que sea constantemente focalizado o que actúa como focalizador con cierta frecuencia tiene muchas posibilidades de resultar atractivo al lector y erigirse en protagonista. Con respecto a esto, es especialmente interesante en *Hard Times* el uso como focalizadores de personajes antipáticos para el lector, como Mrs. Sparsit o Harthouse, dentro de una cierta escasez de cambios de nivel de focalización. *Hard Times* es la novela de la deformación mediante la educación: el tema "educativo" centrado en Gradgrind y sus hijos no ha de tener héroes. Para evitar la identificación del lector con personajes potencialmente atractivos como Louisa, se nos impone la barrera de ver su historia por los ojos de Mrs. Sparsit, que la odia. La caricaturización



de este último personaje se cuida de que tampoco en ese sentido se dirija la solidaridad del lector. En lo que se refiere a su tema central, *Hard Times* es una novela sin protagonista. En el tema "industrial", por el contrario, es claro el protagonismo de Stephen Blackpool: la focalización se le cede a menudo y la atención se centra sobre él constantemente. Claramente la intención de Dickens es la de atraer al lector hacia este personaje, que será el portavoz de buena parte de su crítica social. De todos modos predomina en la obra sobre los auténticos cambios de nivel de focalización el fenómeno que Bal denomina "focalización transpuesta" (Bal 1977, p. 41). Mostramos cómo, en la práctica, ambos modos de presentación producen un efecto similar sobre el lector. Pero este predominio de la focalización transpuesta, en la que el narrador comparte la visión del personaje (sin abandonar totalmente su papel de focalizador) es una señal más del fuerte dominio que el narrador ejerce sobre la obra.

Otro rasgo del uso de la focalización es la ausencia de reglas inmutables: podemos hablar de un predominio de uno u otro uso, pero siempre hay alguna excepción. Esta ausencia de sistema se debe sin duda al carácter intuitivo del uso de esta categoría.

Las descripciones se encuentran en su totalidad incluidas en el discurso del narrador. Aun cuando a veces se utiliza la focalización transpuesta de un personaje para su introducción, en general responden a la focalización independiente del narrador. Éste puede recurrir a la descripción de objetos que los personajes ni siquiera ven, si han de resultarle útiles por sus connotaciones o su simbolismo.

En cuanto a la voz, es previsiblemente la del narrador la que predomina. Se trata de una instancia ausente del mundo ficticio (un "autor") y se sitúa a un nivel extradiegético; una fórmula muy frecuente en el siglo XIX. No hay relatos alternativos encomendados a otros narradores, sólo los diálogos, que tienen un fuerte carácter teatral y ocupan casi la mitad del texto. Éste se divide en bloques bastante homogéneos de narración y de diálogo. El narrador no

suele comentar las palabras de los personajes, pero describe, eso sí, sus gestos y actitudes, con imágenes caricaturescas. Un estudio de las funciones de la voz narrativa nos proporciona una imagen "tiránica" del narrador: el significado de la historia está constantemente mediatizado por su intervención. Ésta puede adoptar formas muy distintas: la más evidente es el juicio directo sobre la acción, del tipo que califica a Bounderby como "a man who was the Bully of humility" (*H.T.*, pág. 11). Pero Dickens prefiere la ironía, evidente en las comparaciones:

Having come to the climax, Mr. Bounderby, like an oriental dancer, put his tambourine on his head. (*H.T.*, p. 141.  
El 'tambourine de Bounderby es su sombrero, sobre el cual daba golpecitos mientras lanzaba una perorata)

Aquí la imagen no tiene una función auténticamente referencial. Precisamente por lo accidental de cualquier parecido entre Bounderby y un bailarín oriental, el personaje queda distorsionado y ridiculizado. La misión de este tipo de comparaciones, aparte de su comicidad, es marcar la distancia que hay entre Bounderby y el narrador, reforzar los valores que definen a este último. Otra manifestación común en *Hard Times* de esta ironía es la imitación que hace el narrador de los modismos de los personajes, por ejemplo de la oratoria exagerada de Slackbridge:

O my friends and fellow-countrymen, the downtrodden operatives of Coketown, oh my fellow-brothers and fellow-workmen and fellow-citizens and fellow-men, what a to-do was there, when Slackbridge unfolded what he called "that damning document" (...)! (*H.T.*, p. 188)

La misma caricatura que ya constituyen las frases recurrentes de los personajes se ve caricaturizada en un segundo grado; el lenguaje del personaje se vuelve contra él y sirve a los fines del narrador. Incluso un recurso tan limitado como el solo uso del nivel narrativo (cf. Genette 1972, p. 238 ss.; Bal 1977, p. 35) permite introducir valoraciones implícitas, junto a originales efectos humorísticos, en las conversaciones entre Bounderby y Harthouse.



"My name, Sir," said his visitor, "is Josiah Bounderby of Coketown"

Mr. James Harthouse was very happy indeed (though he scarcely looked so) to have a pleasure he had long expected (*H.T.*, p. 96)

La alternancia sistemática del estilo directo con el indirecto libre acaba caracterizando a Bounderby como acaparador y a Harthouse como hipócrita. Juegos de este tipo, en los que se utiliza al máximo el contraste entre el discurso del narrador y el de los personajes, abundan en la novela, y son una herramienta sutil mediante la cual el narrador ejerce su control sobre las actitudes de la obra, influyendo así sobre el lector. O sobre el narratario, deberíamos decir: en este aspecto *Hard Times* no se sale de la norma de su época, y si el narrador adoptaba la personalidad de un "autor", el narratario será un "lector", maleable por el relato y dispuesto a aceptar la interpretación impuesta por la instancia narrativa. El narratario de *Hard Times* es una figura un tanto desdibujada, próximo al "narratario grado cero" de Prince (1973, p. 181). Igualmente común es, por último, la temporalidad atribuida al acto narrativo: su situación respecto a la historia es ulterior, y su duración es nula (cf. Genette 1972, p. 234). El aspecto más notable de la voz narrativa en *Hard Times* es sin duda la fuerte y sutil interacción que se da entre ella y la de los personajes. El siglo XX ha abandonado en buena parte esta tendencia de las novelas decimonónicas a basar el placer del texto y su interpretación en el juego que se da entre ese ser ficticio, el narrador, y esos seres supuestamente aún más ficticios que son los personajes.

Como hemos dicho antes, nuestro trabajo no busca una conclusión sino un desarrollo, no una síntesis sino un análisis. Creemos que el resultado de este análisis es una comprensión de por qué y cómo entendemos lo que nos dice *Hard Times*, una descripción de su lenguaje, o más exactamente, de su idiolecto.

Estudiando al detalle la obra hemos intentado aclarar algunos puntos oscuros de la metodología. Así, completamos la clasificación de las anacronías aplicando el criterio del nivel narrativo en que se dan; una pseudo-anacronía es a una anacronía lo que un signo es a su referente. Establecemos una clasificación de las descripciones sobre los criterios de focalización y nivel narrativo. La pausa descriptiva demuestra ser perfectamente analizable con las mismas categorías que aplicamos a la narración propiamente dicha, un resultado ya previsto por Genette (1974, p. 202).

También examinamos el sentido de los conceptos "showing" y "telling" (traducidos frecuentemente por "representación" y "narración", respectivamente), tan utilizados por la crítica anglosajona. De la comparación con el par en apariencia sinónimo "mímesis" / "diégesis" deducimos que se esconde bajo los términos "showing" y "telling" una polisemia que sería deseable evitar. Cabe, en efecto, una modalidad de representación expresada enteramente en el discurso del narrador. En esta acepción del término "showing", la noción de nivel narrativo, básica en la oposición "mímesis" / "diégesis", no es pertinente. La otra acepción de "showing" / "telling" sí parece equivalente a la "mímesis" / "diégesis" de Platón y Genette (Genette 1974, 193-197; 1972, 184-194).

Apuntamos también la posibilidad de sistematizar nuevas áreas del estudio del relato mediante el uso de las categorías "contenido referencial" / "fuerza elocutiva" y "valor constatativo" / "valor performativo" del discurso; "materialidad" / "iconicidad" del signo. Así en lo referente a las intervenciones del narrador, el estilo indirecto, la pausa del relato o la caracterización.

Las categorías desarrolladas por la lingüística para analizar la comunicación real son igualmente aplicables a la comunicación virtual que es frecuentemente el nudo de un texto narrativo. Pero su mayor interés para una ciencia de la literatura está en que nos permiten

entender el conjunto del texto como fenómeno lingüístico, permitiéndonos pasar del estudio del referente (o historia) al del signo mismo y el del proceso mediante el cual significa.

[Ir a la tesis completa](#)

### **Bibliografía escogida**

Bal, Mieke. *Narratologie*. Paris: Klincksieck, 1977.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato." *Comunicaciones (Communications)*, 8; París: Seuil 1966). Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974.

Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción. (The Rhetoric of Fiction;* Chicago University Press, 1961). Barcelona: Bosch, 1978.

Cazamian, Louis. *The Social Novel in England (Le Roman social en Angleterre;* Paris: Librairie Didier, 1904). Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973.

Fowler, R. *Linguistics and the Novel*. Londres: Methuen & Co., 1977.

Gattegno, Jean. *Dickens*. Paris: Seuil, 1975.

Genette, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

-----". "Fronteras del relato." *Comunicaciones (Communications)*, 8; París: Seuil, 1966). Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 193-208.

Gomme, A. H. *Dickens*. Londres: Evans Bro. Ltd., 1971.

Gray, Paul Edward, ed. *Twentieth Century Interpretations of Hard Times*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, Inc., 1969.

Hamon, Philippe. "Qu'est-ce que c'est qu'une description." *Poétique* 12 (Paris: Seuil, 1972). 465-485.

Leavis, F. R. *The Great Tradition*. Londres: Chatto & Windus, 1948.

Lodge, David. *Working with Structuralism*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Price, Martin, ed. *Dickens: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs (NJ): Printice-Hall, 1967.

Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire." *Poétique* 14 (Paris: Seuil, 1973). 178-196.

Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario." *Comunicaciones (Communications)*, 8; París: Seuil, 196). Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974. 155-192.

\_\_\_\_\_. *Poética (Qu'est-ce que le structuralisme?/ Poétique)* (Paris: Seuil, 1968).

Wall, Stephen, ed. *Charles Dickens*. (Penguin Critical Anthologies). Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

El texto utilizado ha sido:

*Hard Times* (ed. por George Ford y Sylvère Monod). Nueva York: W.W. Norton & Co., 1966.

---

[Otras publicaciones de JAGL](#)